

Probing the Body Politic: Limits, Memory, and Anxiety in Art after Democracy Can no Longer be Assumed

Ausculter le corps politique : la situation de l'art à une époque où la démocratie n'est plus acquise

Claudia Mesch

Numéro 92, hiver 2018

Démocratie
Democracy

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87247ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mesch, C. (2018). Probing the Body Politic: Limits, Memory, and Anxiety in Art after Democracy Can no Longer be Assumed / Ausculter le corps politique : la situation de l'art à une époque où la démocratie n'est plus acquise. *esse arts + opinions*, (92), 32–41.

Tous droits réservés © Claudia Mesch, 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Claudia Mesch

Probing the Body Politic:

**Limits, Memory, and Anxiety
in Art after Democracy
Can no Longer be Assumed**



As democracy suddenly seems to be faltering in a number of places around the globe, the current political moment raises questions about whether art might serve as a means and mechanism through which democracy can be forcefully reasserted. The dual documenta exhibitions in Kassel and Athens this past summer—titled *Learning from Athens*—seemed to question the relationship between art and democracy, as well as that between Global North and Global South, which the exhibition ambitiously seemed to want to unite. When it debuted in 1955, documenta was a denazification and public education project supported by key U.S. arts institutions, and it was intended to usher postwar West Germany back into the ways of Western democracy and Cold War capitalism.

For the first time since the Nazi period, that 1955 exhibition presented modern art of the 1930s and after to West Germans, some of whom had never seen it in public because of Nazi confiscation campaigns and persecution of the avant-garde. Held every five years since, the well-funded exhibition came to showcase advanced and challenging art of the West; it became associated with a 1970s agenda of moving art into life and thereby expanding democracy.

Democracy continues to be a lingering preoccupation for documenta. Among other points of emphasis, the 2017 documenta foregrounded both historical and emerging artists engaged with democracy in dynamic ways. Many experimented with producing a kind of democracy effect, or with critical thinking about the shifting communities of which we are part during an era of instability and globalization backlash. Others enabled the witnessing of moments of democracy in decline. Yet, the complicated curatorial and artistic exchanges that documenta staged between these venues were equally compelling, as they offered a microcosm of current economic, aesthetic, and geopolitical inequalities between a major E.U. power and the “debtor nation” of Greece that it helped to create.

Artists who attempt to address the status of democracy in our time directly, using conventional definitions or those that have to do exclusively with political institutions and globalism, seem not to contribute as much to current discourse, as often happens with literal art—that is, art in which the subject matter is presented in an explicit or crass way, usually as a direct and illusionistic referent. For example, Swiss artist Oliver Ressler’s multi-channel video installation *What is Democracy* (2007–08), an homage to the slick look of contemporary television journalism, addressed the issue head-on: accompanying a sequence of colourful images of various national flags unfurling in the wind and then burning to tatters were voice-over statements by interviewees of various national origins regarding their definitions of democracy. Other monitors displayed lengthy and considered proclamations on the question by philosophers and activists. Created long before the 2016 elections, this work already seems dated; in the Brexit/Trump era, Western nationalism has been reinstrumentalized by the oligarchs for yet another round of self-enrichment. Deliberating on Ressler’s compilation of progressive reconsiderations of nation and democracy (but knowing the outcomes of 2016), we are left with

Marta Minujín

The Parthenon of Books, documenta 14, Friedrichsplatz, Kassel, 2017.

Photo : Roman März, permission de | courtesy of the artist & Henrique Faria, New York & Buenos Aires

the unpleasant realization that we've been had. The progressive critique of neoliberalism seems again to have failed to ignite change and reform.

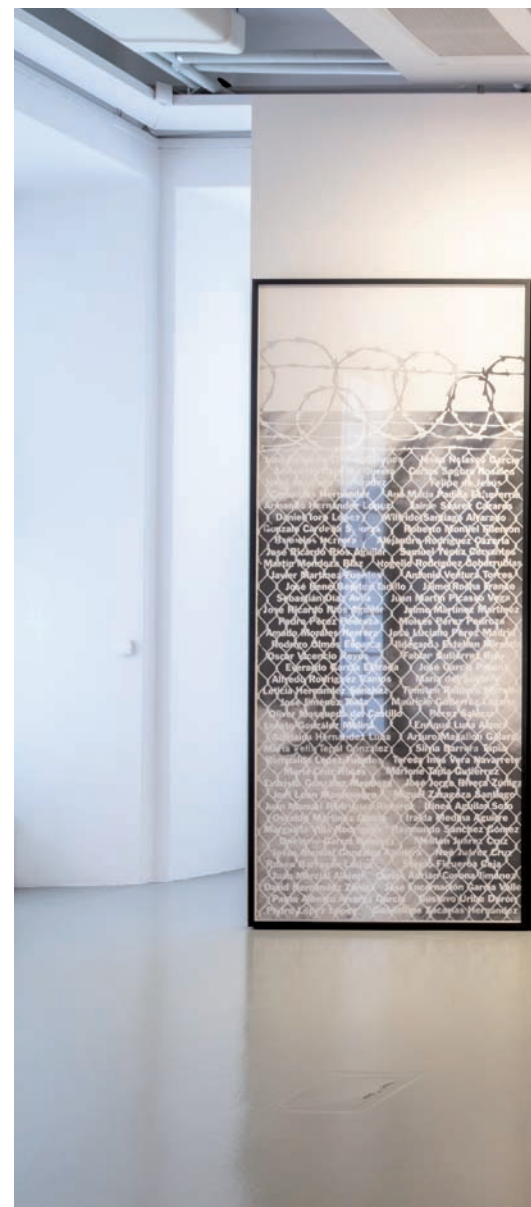
Other artists gauge the fragile status of democracy by homing in on the ethics of representing the figures of the migrant, the refugee, and the trauma survivor—bodies that are intranational or otherwise abandoned by nation or community. Consider, for example, *When We Were Exhaling Images* by the Iraqi artist Hiwa K: a collaborative, large-scale outdoor sculpture made of repurposed sewer pipes. The work addresses the crisis and bodily dispossession of the forced migration of refugees but expands this experience by including the participation of local design students in Kassel, who Hiwa K considers co-authors of the work. The students helped outfit the interior of the pipes with furniture and other objects, and also occupied them for stretches of time during the documenta exhibition. Local performance is then integral to this work. The Ghanaian artist Ibrahim Mahama's *Check Point* series of architectural coverings are fashioned from the jute sacks that are used in Ghana to transport cocoa, beans, coffee, and charcoal for export to wealthier economies; these are stitched together by collaborators who are also migrants, a category of worker who also handles these sacks or units of exchange in Africa. In gestures akin to Christo's, Mahama drapes entire buildings with jute to make visible this hidden labour.

Emily Jacir's and Andrea Bowers's constructed memorials to lost communities were also key works at last summer's documenta. Each artist contributed work dedicated to bearing witness to those who have disappeared or who chose to navigate treacherous national borders in search of a better livelihood. Jacir's 2001 *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated, and Occupied by Israel in 1948* consists of embroidered tents and an elaborate record book of participants who collaborated in realizing the project. Bowers memorializes the otherwise-forgotten dead in her epic, ninety-six-foot-wide drawing *No Olvidado* (2010), which lists the names of Mexican migrants who lost their lives in crossing the Mexico–U.S. border. *Monument for Strangers and Refugees*, an obelisque by Nigerian-American artist Olu Oguibe installed in a public square in Kassel, is emblazoned in several languages with the biblical text “I was a stranger and you took me in.” Oguibe thus provides a counterpoint to current political debates and public opinion in Germany concerning the settling of Syrian and other refugees. The actual individuals remain hidden and unnamed, but Oguibe presents a voice for the refugee as a subject who articulates an ethical vision of inclusion and community, which is at the same time a moral imperative for a functioning democratic society.

The figure of transience and rootlessness in a world of nation-states has become a crucial testing ground for public discourse on democracy, for, in addition to the loaded question of how to represent the body of the displaced, works such as Mahama's, Bowers's, and Oguibe's critique current notions of what constitutes a democratic

society or community. Arguably, these artists generate a democracy effect in asking us as viewers to confront our own understanding of lived democracy—of belonging and of sharing a commitment to community needs as they arise. I use the term “democracy effect” to suggest that even in being asked to think about how we are attentive to the needs of community, we enter a frame of mind that is itself democratic, an older philosophical idea that I'll return to later. We might even talk about the rise of a critical mass of contemporary art that is concerned with the ethics of lived democracy. The displaced thinkers of the exiled Frankfurt School, Theodor Adorno and Herbert Marcuse, advocated for such an ethics in their belief that culture (and aesthetics) must carry within it the remembrance of the immensity of human suffering. Noam Chomsky and George Yancy recently reconnected to this idea and underscored that the possibility of social change hinges upon the capacity to witness and empathize with suffering that we ourselves do not know.¹ By educating the viewer about empathy for others, and refiguring our relationship with the needs and concerns of new communities as they are presently being formed, many current artists concern themselves with the democracy effect.

There is further evidence of the spirit of witnessing by artists of note, many themselves survivors of trauma of various types and many of them women. They are only now emerging—not as historical victims of the Third Reich, but as resilient heroes, or as artists who address the subtle undercurrent of anti-Semitism. The work of persecuted Jewish artists of the Nazi period were also on view at documenta this summer, which introduced their art to a broader public and rescued them from obscurity. Sedje Hémon, a Dutch-Jewish Holocaust survivor and a trained violinist, found that she could no longer play the instrument after she was liberated from the camps. She instead devoted herself to remarkable abstract compositions. Her abstract compositions from the 1960s and after double as highly imaginative musical scores for the music that she loved but could no longer perform acoustically. Contemporary artists McDermott & McGough's series of memorial paintings are dedicated to homosexuals who were killed in the Nazi camps. They inscribe and obliterate almost exact copies of the repugnant Nazi paintings that depict “German manhood” or Adolph Hitler with inscriptions of the names and biographies of gay men who were Nazi victims. The obscuring of these paintings begins to instead describe bodies that the programmatic and genocidal imagining of male identity in Nazi propaganda would not allow. McDermott & McGough's artworks might in fact serve as tools for the enlightened and critical art-historical study of official paintings of the Nazi era, for in them the names and identities of those whom Nazi icons attempted to erase from visual codes—and from physical reality—are, at least in part, recovered. This is art that leads us to think about larger communities, both historical and current, of which we are part, and to empathize with others within them.



Andrea Bowers

No Olvidado, 2010, vue d'installation | installation view, *Antidoron. The EMST Collection*, Fridericianum, Kassel, 2017.

Photo : Mathias Völzke, permission de | courtesy of Andrew Kreps Gallery, New York



No less significantly, and quite unfortunately, documenta also put on public view the insensitive geopolitical assumptions of the exhibition organizers—and by extension the major funder of the event, the Federal Republic of Germany—regarding the exhibition as a major international collaboration with Athens. The Greek city seemed to be positioned not as an equal cultural partner, but as a hub of the Global South lacking artistic sophistication of its own. Very few Greek curators were chosen to work with the Kassel-based director of the exhibition, Adam Szymczyk, who instead travelled frequently to Athens with a number of Germany-based assistants in tow (in fact, just fourteen percent of his curatorial team were Greek art professionals). Surely the tensions between Greece and the E.U. concerning Greek debt, controlled by mostly German multinational banks, along with the hardships imposed by E.U. austerity measures and its refusal to forgive the Greek debt, added another layer of tension to these exhibition arrangements.

As has been reported in the art press, the EMST, or the national contemporary art museum in Athens, celebrated its first public exhibition in its new space in the fall of 2016, after more than twelve years of renovation delays which kept the building vacant and closed to the public. With the documenta exhibition in spring of 2017 all galleries of the building were utilized for the first time. Visiting exhibitions now continue in the building's temporary spaces, and the installation of the EMST's permanent collection is now planned for 2018.² It is to be assumed that it was Szymczyk's idea to transport 230 works by seventy Greek and other international artists from the EMST permanent collection, and to install them in the Fridericianum, usually a central building of the Kassel exhibition. During documenta the EMST building instead housed Szymczyk's selection of Kassel documenta artists, many of whom designed an additional work for the Athens venue.

This art swap was certainly a grand endeavour that made it possible for exhibition visitors

unable to travel to Greece to see Greek modernism en masse. One work perfectly suited to the German venue was an elaborate tableau vivant installation by the famed Greek post-war artist Vlassis Caniaris, *Hopscotch*, part of his "Immigrant Serie" 1971–76). Caniaris had worked on this piece during the time he was in residence in West Germany on a DAAD scholarship, and it was shown in a number of West German galleries and institutions at the time. In his art Caniaris frequently commented on Greece's turbulent social and political developments,

1 — George Yancy and Noam Chomsky, "Noam Chomsky: On Trump and the State of the Union," *New York Times*, July 5, 2017 <nyti.ms/2uLm59j>.

2 — Caroline Elbaor, "The National Museum of Contemporary Art, Athens Partially Opens After a 12-Year Wait," *artnet* (November 7, 2016), <artnt.cm/2z4PpfQ>. See also the EMST website at: <bit.ly/2J5AcCL>.

particularly during the junta years of 1967 to 1974, when he relocated to West Germany. This and other of his works of the 1960s obliquely addressed labour immigration policy and the Greek relationship with the German *Gastarbeiter* (guest worker) program, which welcomed migrant workers from southern and eastern Europe, including Greece and Turkey, to work in the booming West German economy. In his installation, Caniaris, nominally a guest worker himself, presents migration/immigration as a kind of hopscotch game (chalked on the floor) of German labour policy details that his assemblages of human figures appear to try to decipher. The mostly downward class mobility of such displacement is only one element that Caniaris considers in this artwork.

In 2017, *Hopscotch* recapitulated the history of the asymmetrical economic dealings between Germany and Greece that formed a backdrop to this edition of documenta. It must be noted that the EMST was not open to the Greek public for almost a decade because of Greece's ongoing financial crisis—a cultural situation that is a direct consequence of Greece's present indebtedness to Germany. In 2016 alone, Germany is reported to have earned €1.3 billion from Greek-associated interest payments and debt-buying programs, but the profiteering on Greek debt goes back to 2009, when the crisis began.³ One wonders if the total cost of relocating a portion of the EMST's permanent collection to Kassel, and of transporting works to Athens, might have come close to the sum required for the public unveiling in Athens of the permanent collection of this ambitious museum of contemporary Greek art, but this was a road not taken by Szymczyk. The reports of documenta 2017's budgetary shortfall of some €7 million and its hasty bailout by the city of Kassel and the state of Hessen led some journalists to observe that Szymczyk's "learning from Athens" had not extended to fiscal matters. The Athenian Parthenon as an icon of the origins of democracy was often to be found in Kassel, most obviously in Argentine artist Marta Minujín's architecturally-shaped installation *The Parthenon of Books*, which featured donated books banned from various countries throughout history. Minujín positioned her structure on a site where the Nazis had once held a book burning, directly in front of the Fridericianum, one of the oldest museums in Europe and itself a neoclassical emulation of classical Greek architecture. This juxtaposition pointed to Germany's aesthetic debt to Greece, one that should have merited the exchange of a gift of similar permanence.

Perhaps the engagement of recent art with democracy in decline attempts to recover art as a psychic and therapeutic engine, and, with it, returns to older notions of human progress and the necessity of a shared notion of social cooperation and the civic good. These are both ideas put forward by John Dewey, twentieth-century American philosopher and educational reformer. Dewey understood that the perpetuation and strengthening of democracy relied not

so much on a system of government, but on an ethics and a frame of mind that had to do with a guided sense of identity grounded in civil society and in membership in a community that is responsible in addressing its own social needs. He thought that this frame of mind should be provided by enlightened and empowering teachers. He also considered it central to the perpetuation and strengthening of democracy. Critical and progressive art of the present positions us to think about the interconnectedness of the human communities of which we are all now part—even the most transient ones, such as those of the displaced and the marginalized. Perhaps art of the present moment offers a watershed reckoning with its own pedagogical and political possibilities. ●

3 — Monika Pallenberg and Lana Clements, "How Merkel's Germany Profits from Greek Debt Misery," *Express* (U.K.), July 13, 2017, <bit.ly/2o70utq>. Green Party analysts and politicians have repeatedly demanded that the government return any profit on interest to Greece, which Merkel's Ministry of Finance has refused.

Oliver Ressler

What Is Democracy?, 2009, capture vidéo et vue d'installation | video still and installation view, *Antidoron*. The EMST Collection, Fridericianum, Kassel, 2017.

Photos : Oliver Ressler



Ausculter le corps politique : la situation de l'art à une époque où la démocratie n'est plus acquise

Claudia Mesch

Alors que la démocratie chancelle dans maintes régions du globe, l'actualité politique nous amène à nous demander si l'art ne pourrait pas offrir un moyen d'en réaffirmer vigoureusement les principes. Présentée en deux volets au cours de l'été à Kassel et à Athènes – sous le titre *Learning from Athens* (apprendre d'Athènes) –, la 14^e édition de la documenta semblait en effet interroger le rapport entre art et démocratie et les relations entre le Nord et le Sud, dans l'apparente ambition de les unir. À ses débuts en 1955, cette manifestation était un projet de dénazification et d'éducation publique organisé avec le soutien d'importantes institutions muséales américaines qui visait à ramener l'Allemagne de l'Ouest dans le giron de la démocratie occidentale et du capitalisme en temps de guerre froide.

Pour la première fois depuis l'époque nazie, une exposition présentait des œuvres modernes datant des années 1930 et après, que bon nombre d'Allemands de l'Ouest n'avaient jamais eu l'occasion de voir en vrai à cause de la persécution de l'avant-garde et des campagnes de confiscation des œuvres orchestrées par les nazis. Organisée depuis lors tous les cinq ans et jouissant d'importants moyens financiers, la documenta est devenue graduellement une vitrine consacrée à un art occidental avant-gardiste qui bouscule les conventions. On l'associe désormais à un courant des années 1970 qui consistait à propager l'art dans les sphères de la vie et à contribuer par le fait même à étendre la démocratie.

Le thème de la démocratie demeure jusqu'à aujourd'hui une préoccupation constante pour les organisateurs de la documenta. L'édition de 2017 présentait notamment des artistes établis et émergents qui embrassent le sujet avec dynamisme. Un grand nombre d'entre eux expérimentaient avec l'idée de produire un genre d'effet de démocratie ou de provoquer une réflexion critique sur nos collectivités en évolution, dans un contexte marqué par l'instabilité et les contrecoups de la mondialisation. D'autres présentaient des moments de l'histoire marqués par le déclin de la démocratie. La manifestation a toutefois donné lieu à des échanges muséologiques et artistiques compliqués entre les deux sites et constituait un fascinant microcosme des inégalités, sur les plans économique, esthétique et géopolitique, entre une grande puissance européenne et le « pays débiteur » qu'elle a contribué à faire de la Grèce.

Les artistes qui tentent de commenter directement l'état de la démocratie à notre époque en s'appuyant sur des définitions classiques, ou ceux qui traitent exclusivement d'institutions politiques et de mondialisation, ne semblent pas apporter grand-chose au discours actuel. C'est souvent le cas des œuvres littérales, où le sujet fait l'objet d'un traitement explicite ou grossier, habituellement sous forme de référent direct et illusionniste. Dans une installation vidéo

multivoie de l'artiste suisse Oliver Ressler (*What Is Democracy* [2007-2008]), en hommage à l'aspect léché du journalisme télévisuel contemporain, le thème de la démocratie est abordé de manière frontale. Dans une séquence, des drapeaux aux couleurs vives se déploient sous l'action du vent et se consomment ensuite jusqu'à n'être plus que des lambeaux, tandis que des personnes d'origines diverses donnent chacune leur définition de la démocratie en voix hors champ. Sur d'autres écrans, des philosophes et des militants discutent en long et en large sur le sujet. Créée bien avant 2016, l'œuvre semble déjà dépassée; à l'ère du Brexit et de Donald Trump, le nationalisme occidental est réinstrumentalisé par les oligarques en vue d'une autre campagne d'enrichissement personnel. À la lumière des événements de 2016, cette compilation de reconsidérations sur la nation et la démocratie nous laisse avec le désagréable sentiment d'avoir été dupés. Une fois de plus, la critique progressiste du néolibéralisme semble échouer à susciter un mouvement de changement et de réforme.

D'autres artistes jaugent l'état fragile de la démocratie en fixant leur attention sur l'éthique de la représentation des figures du migrant, du réfugié et de la victime d'un événement traumatisant – à savoir des corps déplacés à l'intérieur même d'un pays ou rejetés par une nation ou une collectivité. Citons en exemple *When We Were Exhaling Images*, de l'artiste irakien Hiwa K, grande sculpture collaborative installée en plein air et constituée de conduites d'égout détournées de leur fonction. La structure évoque la crise des réfugiés et la dépossession corporelle que provoque la migration forcée, expérience que Hiwa K a voulu élargir en mettant à contribution des étudiants en design de Kassel, qu'il considère comme coauteurs de l'œuvre. Ceux-ci l'ont aidé à meubler et à garnir l'intérieur des canalisations, qu'ils ont occupées à différents moments au cours de la documenta, et la performance faisait partie intégrante de l'œuvre. L'artiste ghanéen Ibrahim Mahama présentait pour sa part *Check Point*, série de revêtements

Ibrahim Mahama

↓ *Check Point Sekondi Loco*. 1901-2030.
2016-2017, documenta 14, Torwache,
Kassel, 2016-2017.
Photo : Ibrahim Mahama

→ Hiwa K

When We Were Exhaling Images,
documenta 14, Friedrichsplatz,
Kassel, 2017.
Photo : Mathias Völzke, permission de
l'artiste | courtesy of the artist

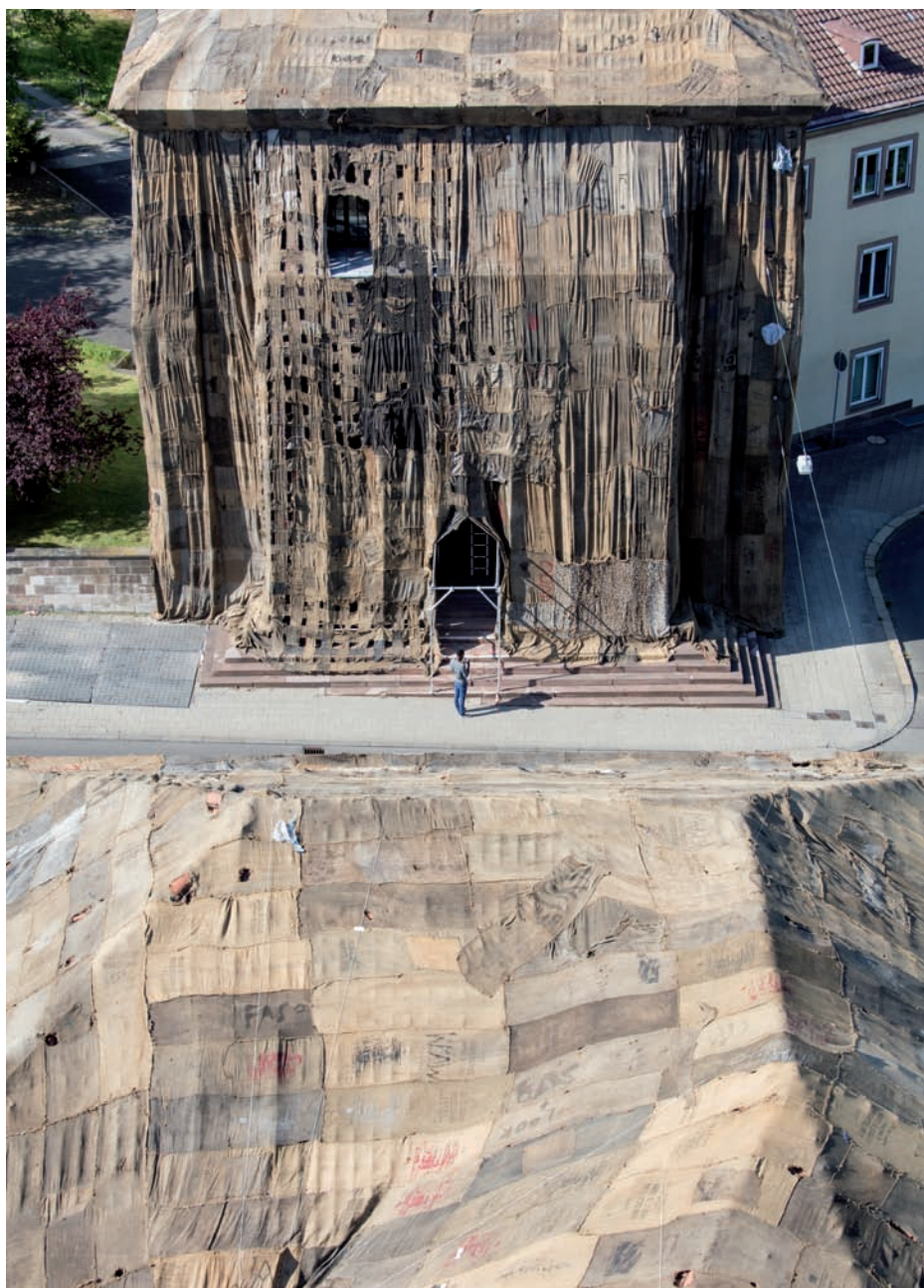
architecturaux créés à partir de ces sacs de jute qui, au Ghana, servent au transport du cacao, des fèves, du café et du charbon destinés à l'exportation vers les pays riches. Les sacs ont été cousus ensemble par des collaborateurs qui sont eux-mêmes des migrants, tout comme les travailleurs chargés de la manutention de ces unités d'échange en Afrique. Dans une démarche analogue à celle de Christo, Mahama drape de jute des bâtiments entiers, cherchant à rendre visible ce travail qui s'effectue dans l'anonymat.

Emily Jacir et Andrea Bowers ont érigé, en souvenir de villages disparus, des mémoriaux qui comptent parmi les pièces maitresses de la documenta 14. Chacune a créé une œuvre pour rappeler le sort des personnes disparues ou de celles qui tentent de traverser des frontières dangereuses en quête d'une vie meilleure. Créé en 2001, le *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated, and*

Occupied by Israel in 1948 de Jacir est constitué de tentes brodées accompagnées d'un registre détaillé des personnes qui ont collaboré à leur réalisation. De son côté, Bowers a dessiné une fresque épique de 30 mètres de large commémorant la mort de personnes qui seraient autrement tombées dans l'oubli (*No Olvidado* [2010]); y est inscrit le nom de migrants mexicains qui ont perdu la vie en tentant de traverser la frontière vers les États-Unis. Sur l'obélisque érigé sur une place publique à Kassel, l'artiste nigériano-américain Olu Oguibe a gravé en plusieurs langues ce verset de la Bible : « J'étais un étranger et vous m'avez accueilli. » Intitulée *Monument for Strangers and Refugees*, l'œuvre fait contrepoint aux débats politiques qui divisent aujourd'hui l'opinion publique en Allemagne autour de l'établissement des réfugiés venus de Syrie et d'autres pays. Même si ceux-ci demeurent anonymes, Oguibe leur prête une voix en tant que sujets porteurs d'une vision éthique de l'ouverture et de la collectivité, idéal s'imposant comme un impératif moral dans toute société démocratique digne de ce nom.

La figure du transitoire et du déracinement dans un monde d'États-nations met à rude épreuve le discours public sur la démocratie. En plus de soulever l'épineuse question de la représentation du corps des déplacés, les œuvres de Mahama, de Bowers et d'Oguibe offrent une critique des idées actuelles de ce qui constitue une société démocratique. On peut affirmer qu'elles produisent un effet de démocratie en ce sens qu'elles exigent une réflexion sur notre conception de la vie en démocratie – à savoir le fait d'appartenir à une communauté et de se mobiliser pour répondre collectivement, au fur et à mesure qu'ils se manifestent, aux besoins de nos semblables. J'utilise l'expression « effet de démocratie » dans le but de suggérer que cette seule exigence éveille en nous une disposition d'esprit de nature démocratique. Il s'agit d'ailleurs d'une idée philosophique ancienne sur laquelle je reviendrai plus loin. En ce qui concerne l'art contemporain récent, on peut même parler de l'essor d'une masse critique d'œuvres qui font référence à l'éthique de la vie en démocratie. Theodor Adorno et Herbert Marcuse, penseurs de l'école de Francfort en exil, prônaient une telle éthique, avançant que la culture (et l'esthétique) doit porter la mémoire de l'incommensurable souffrance humaine. Noam Chomsky et George Yancy ont repris cette idée récemment en faisant valoir que la possibilité de changement social dépend de notre capacité à ressentir de l'empathie face à une souffrance que nous n'avons jamais nous-mêmes connue¹. Un grand nombre d'artistes s'intéressent aujourd'hui aux moyens de créer cet effet de démocratie, de susciter une réaction d'empathie et de nous amener à repenser notre relation aux besoins et aux préoccupations de communautés en devenant autres que la nôtre.

L'esprit du témoignage s'observe aussi chez des artistes importants qui ont survécu à des événements traumatisants, parmi lesquels un grand nombre de femmes. On les découvre depuis peu – non pas en tant qu'anciennes





La figure du transitoire et du déracinement dans un monde d'États-nations met à rude épreuve le discours public sur la démocratie.

victimes du Troisième Reich, mais comme des héros résilients ou des artistes préoccupés par les relents de l'antisémitisme. On a pu voir, à la documenta 14, les œuvres d'artistes juifs persécutés par les nazis, ce qui a permis de les faire connaître à un large public. Parmi ceux-ci, Sedje Hémon, juive néerlandaise, violoniste de formation, qui a survécu à l'Holocauste et qui s'est rendu compte, après sa libération des camps, qu'elle n'était plus capable de jouer de son instrument. Elle s'est alors tournée vers la création de toiles remarquables. À partir des années 1960, ses toiles abstraites évoquent des partitions musicales hautement imaginatives, rappel de cette musique qui la passionnait, mais qu'elle n'arrivait plus à jouer. Pour leur part, McDermott & McGough présentaient une série

de tableaux commémoratifs, reproductions presque à l'identique de toiles répugnantes représentant la « virilité allemande » et Adolf Hitler, qu'ils ont couvert de noms et de biographies appartenant à des homosexuels exécutés dans les camps nazis. Ce procédé « d'obscurcissement » des œuvres originales permet de représenter des corps qui ne cadreraient pas avec l'idéal de l'identité masculine véhiculé par la propagande nazie et son programme génocidaire. Les toiles de McDermott & McGough pourraient en fait servir à étudier de manière éclairée et critique les tableaux officiels de cette période, puisqu'elles réhabilitent, du moins en partie, le nom et l'identité de ces hommes que la symbolique nazie avait effacés des codes visuels – et de la réalité physique. Ce type d'art nous pousse à réfléchir sur les communautés plus larges auxquelles nous appartenons, ainsi que leur passé et leur présent, et à ressentir de l'empathie pour les êtres humains qui les composent.

On ne peut pas passer sous silence, malheureusement, le parti pris géopolitique inconsideré des organisateurs de la manifestation – et, par extension, de son principal bailleur de fonds, la République fédérale d'Allemagne –, qui avaient pourtant vanté l'événement comme une collaboration internationale majeure avec Athènes. Finalement, la cité grecque n'y a pas fait figure de partenaire culturel à part entière, mais plutôt de plaque tournante de l'hémisphère sud dénuée de raffinement artistique. Adam Szymczyk, directeur de l'événement, avait fait appel à un nombre limité de commissaires grecs (qui ne représentaient que 14 % des membres de son équipe) ; il a effectué des déplacements fréquents à Athènes en compagnie de ses assistants basés en Allemagne. Les tensions entre la Grèce et l'Union européenne autour de la dette grecque, détenue par une majorité de banques multinationales allemandes, sans compter les difficultés qu'ont engendrées les mesures d'austérité imposées par l'Union européenne et son refus d'effacer l'ardoise grecque, auront très certainement influé sur les préparatifs de l'exposition.

On a appris dans la presse artistique que le Musée national d'art contemporain d'Athènes (EMST) avait présenté, à l'automne 2016, sa première exposition au terme de plus de 12 années de rénovations ponctuées de délais, durant lesquelles l'établissement est resté vide et fermé au grand public. La totalité des salles du musée a été utilisée pour la première fois au printemps 2017 afin d'accueillir la documenta. Ses espaces temporaires présentent aujourd'hui des expositions itinérantes et l'installation de la collection permanente est prévue pour 2018². On peut supposer que c'est Adam Szymczyk qui a eu l'idée de déplacer quelque 230 œuvres de 70 artistes grecs et étrangers issus de cette collection pour les présenter au Fridericianum, un des lieux privilégiés de la manifestation à Kassel. Quant à lui, l'EMST a accueilli des artistes présentés à la documenta de Kassel, sélectionnés par Szymczyk, dont un grand nombre ont conçu une œuvre supplémentaire pour l'occasion.

Cet échange artistique ambitieux aura permis aux visiteurs qui ne pouvaient pas faire le voyage à Athènes de découvrir le modernisme grec d'un seul tenant. Le Fridericianum était un cadre parfait pour présenter *Hopscotch*, installation conçue par l'artiste d'après-guerre réputé Vlassis Caniaris. Cette œuvre, qui fait partie de la série *Immigrant* (1971-1976), a été réalisée dans le cadre d'une résidence de l'artiste alors qu'il était titulaire d'une bourse de l'Office allemand d'échanges universitaires en Allemagne de l'Ouest, où elle a été exposée

1 — George Yancy et Noam Chomsky, « Noam Chomsky: On Trump and the State of the Union », *New York Times*, 5 juillet 2017, <nyti.ms/2uLm59j>.

2 — Caroline Elbaor, « The National Museum of Contemporary Art, Athens Partially Opens After a 12-Year Wait », *artnet*, 7 novembre 2016, <artnt.cm/2z4PpQ>. Voir aussi le site de l'EMST : <www.emst.gr/en/shortnews-en/emst-news>.

McDermott & McGough

Alfred Vlebach, (homosexual),

Died July 9th, 1941, Sachsenhausen

Concentration Camp, 1946, 2001.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

L'intérêt que portent les artistes à la démocratie en déclin depuis quelque temps constitue peut-être une tentative de redonner à l'art un rôle de moteur psychique et thérapeutique.

dans un certain nombre de galeries et d'établissements. L'actualité sociopolitique tumultueuse de la Grèce est souvent évoquée dans son travail, notamment durant la dictature militaire en place de 1967 à 1974, alors qu'il s'était réinstallé en Allemagne. Une partie de sa production des années 1960, dont *Hopscotch*, traite indirectement des politiques d'immigration en matière de main-d'œuvre et de la relation des Grecs avec le programme des *Gastarbeiter* (travailleurs invités) de l'Allemagne, qui accueillait des migrants du sud et de l'est de l'Europe, dont la Grèce et la Turquie, afin qu'ils contribuent à une économie ouest-allemande en plein essor. Dans *Hopscotch*, Caniari, lui-même travailleur migrant en réalité, compare la migration et l'immigration à un jeu de marelle (tracé à la craie sur le plancher) où les cases représentent des éléments de la politique allemande du travail que les figures humaines disposées tout autour tentent de déchiffrer. La mobilité sociale surtout descendante qui résulte du déplacement n'est qu'une question parmi celles que soulève l'installation.

En 2017, *Hopscotch* semblait résumer l'histoire des transactions économiques asymétriques entre l'Allemagne et la Grèce formant la toile de fond de cette 14^e édition de la documenta. Si le public grec n'a pas pu accéder à l'EMST durant près d'une décennie, c'est en raison de la crise économique, le contexte culturel actuel étant une conséquence directe de la dette. Rappelons que, si les intérêts et les programmes de rachat ont rapporté à l'Allemagne, pour la seule année 2016, 1,3 milliard d'euros, l'exploitation de la dette grecque remonte en fait au début de la crise en 2009³. On peut se demander si le coût du transport vers Kassel d'une partie des œuvres de l'EMST, et des œuvres de Kassel vers Athènes, n'approcherait pas la somme nécessaire pour installer la collection permanente dans l'ambitieux musée destiné à l'accueillir, mais cette voie-là n'a pas été envisagée par Szymczyk. La nouvelle du déficit de quelque 7 millions d'euros accumulé par la documenta en 2017 et de son sauvetage précipité par la Ville de Kassel et le land de la Hesse a fait dire à quelques journalistes que les « leçons apprises à Athènes » ne s'étaient pas étendues à la chose financière. La figure du Parthénon athénien en tant qu'emblème des origines de la démocratie était évoquée dans plusieurs œuvres, à Kassel. Sa matérialisation la plus marquante était sans

doute *The Parthenon of Books*, installation architecturale de Marta Minujín construite à partir de dons de livres qui ont été interdits dans différents pays au cours de l'histoire. L'artiste argentine avait choisi un site où les nazis avaient déjà organisé un autodafé, directement en face du Fridericianum, un des plus anciens musées d'Europe, lui-même une imitation néoclassique de l'architecture grecque. Cette juxtaposition rappelait la dette esthétique de l'Allemagne envers la Grèce, qui aurait bien mérité en retour une offrande tout aussi impérissable.

L'intérêt que portent les artistes à la démocratie en déclin depuis quelque temps constitue peut-être une tentative de redonner à l'art un rôle de moteur psychique et thérapeutique. Il pourrait signaler un désir de revenir à d'anciennes conceptions du progrès humain et de réitérer l'importance de la coopération sociale et du bien commun, deux idées mises de l'avant par John Dewey, philosophe américain du 20^e siècle et réformateur de l'éducation. Celui-ci avait compris que le renforcement et la continuité de la démocratie ne sont pas tant fonction d'un système de gouvernement que d'une éthique et d'une disposition d'esprit reposant sur un sens de l'identité enraciné dans la société civile et le sentiment d'appartenir à une collectivité ayant pour responsabilité de répondre aux besoins de la société. Dewey croyait que cette attitude pouvait être inculquée par des pédagogues éclairés et inspirants. L'art critique et progressiste actuel nous amène à réfléchir à l'interdépendance des communautés humaines – même les plus transitoires, comme celles des déplacés et des marginalisés – dont nous faisons partie. Peut-être permettra-t-il aussi une prise de conscience ouvrant sur des possibilités pédagogiques et politiques inédites.

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

3 — Monika Pallenberg et Lana Clements, « How Merkel's Germany PROFITS from Greek Debt Misery with £1BILLION Pocketed So Far », *Express*, 13 juillet 2017, <bit.ly/2ifbG1w>. Les analystes et les politiciens du Parti vert ont demandé à maintes reprises au gouvernement allemand de redonner à la Grèce tout profit réalisé sur les intérêts de la dette, ce que le ministère des Finances d'Angela Merkel refuse de faire.

